DOI:10.13619/j.cnki.cn11-1532/k.1996.06.007

唐李寿石椁线刻《侍女图》、《乐舞图》散记(下)

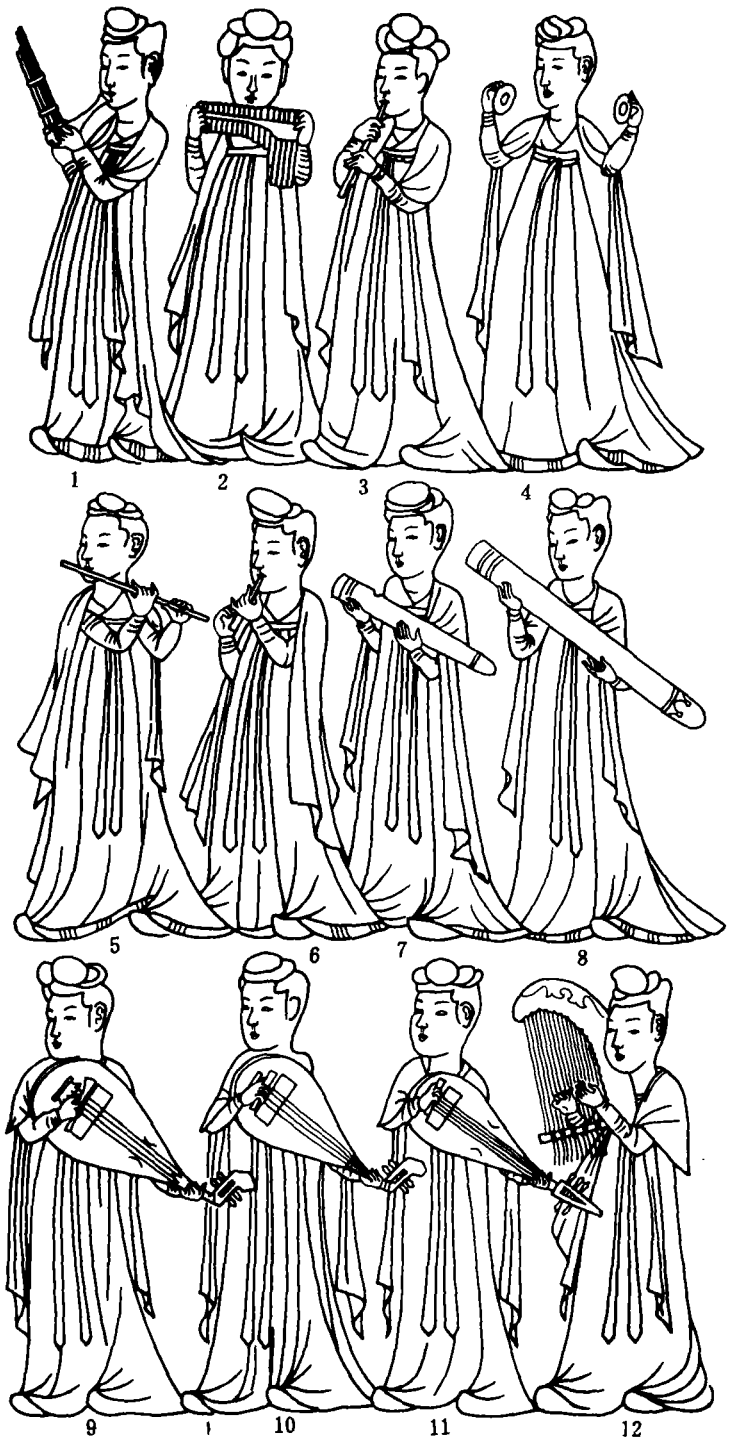
孙 机

再看《乐舞图》。石椁东壁这一幅刻出站着演奏的乐伎12人，自上而下排成三列。上列左起第1人所用乐器为笙，以下依次为排箫、大筚篥、铜钹、横笛、小筚篥、云和(2件)、琵琶(2件)、五弦、竖箜篌(图二五)。北壁那幅刻出坐着演奏的乐伎12人，所用乐器依次为竖箜篌、五弦、琵琶、筝、笙、横笛、排箫、筚篥、铜钹、槃鞞、腰鼓和贝(图二六)。转到西壁上，则刻出舞伎6人，也排成三列，双双相向而舞(图二七)。其装束为中夏传统式样，皆着裙襦，袖极宽大，从中露出内衣的一长段窄袖，招展摇曳，以助舞姿。关于这里的乐舞之性质，《简报》说："李寿墓中的三幅伎乐图均为龟兹乐"。并认为坐着演奏的乐队即坐部伎，站着演奏的乐队即立部伎；从而推导出"李寿石椁之坐、立二部乐图的发现，证明贞观四年已有坐、立二部乐"的结论。但此说颇有可商榷的余地。

椁内所刻奏乐女伎即唐人所谓女乐。《唐会要》卷三四载："(神龙二年)敕三品已上，听有女乐一部；五品已上，女乐不过三人。皆不得有钟、磬、乐师。"我国中世纪时，皇帝对贵臣的赏赉中或有女乐，如梁武帝曾赐昭明太子"太乐女伎一部"，赐徐勉"吴声、西声女伎各一部"。在唐代，李孝恭、李林甫等亦曾受赐"女乐二部"，这大概是很高的规格了[4]。因为五品以上、三品以下的官员之女乐不过三人，当不足一部之数。不过"部"的数量概念并不很固定。《隋书·音乐志》所记炀帝时九部乐的人数，最多的西凉乐一部为27人，最少的康国乐一部仅7人。又《旧唐书[卷一三三]·李晟传》说他击破朱泚军收复长安迎还德宗时，受赐"女乐八人"，也应是一部。《新唐书[卷一五四]·李晟传》则称之为"女乐一列"。则一部大约相当一列或一队，人数应在三人以上。李寿石椁刻出的两队各12名乐伎，应即女乐二部。

但这些乐伎演奏的并非龟兹乐，这从她们使用的乐器上可以看出来。以《隋书·音乐志》、《唐六典》卷一四等处所记龟兹乐之乐器与之相较，异同如表一。在这里，为前者所有而后者所无的，主要是多种鼓类。唐代中期形

乐器	龟兹乐	李寿石椁	乐器	龟兹乐	李寿石椁
竖箜篌	✓	✓	腰鼓	✓	✓
琵琶	✓	✓	羯鼓	✓	
五弦	✓	✓	鸡娄鼓	✓	
笙	✓	✓	侯提鼓	✓	
笛	✓	✓	铜钹	✓	✓
箫	✓	✓	贝	✓	✓
筚篥	✓	✓	槃鞞		✓
毛员鼓	✓		筝		✓
都昙鼓	✓		云和		✓
答腊鼓	✓				



图二五　李寿石椁线刻立式奏乐图

成的“四部乐”之龟兹部的乐器配置的一种方式是：“有羯鼓、揩鼓、腰鼓、鸡娄鼓、短笛、大小筚篥、拍板，皆八；长短箫、横笛、方响、大铜钹、贝，皆四。”[45]其中居第一位的羯鼓，被称为“八音之领袖”[46]。据唐南卓《羯鼓录》说：其形“如漆桶，下以小牙床承之，击用两杖。其声焦杀鸣烈，尤宜促曲急破，战杖连碎之声。又宜高楼晚景，明月清风，破空透远，特异众乐。”可见羯鼓之声高亢激越，不为丝竹所掩，在合奏时能起到显著的作用。他如答腊鼓，鼓型接近羯鼓，唯稍宽短，用手拍击，故又称揩鼓。侯提鼓亦属羯鼓类型[47]。毛员鼓和都昙鼓都是细腰鼓。鸡娄鼓一般较小，形圆如瓮，它有时和鼗（鞉牢）由一人兼奏。鼓类在龟兹乐之乐器的配置中占的比例这么大，演奏时其效果或如惊飚疾雨，会使乐曲表现出节奏感极强的特色，因而习龟兹乐者很重视用鼓。《酉阳杂俎》前集卷一二说：“玄宗常伺察诸王。宁王尝夏中挥汗鞔鼓，所读书乃龟兹乐谱也。”正是这种情况的反映。

除上述中小型鼓类外，龟兹乐中还常用大鼓。上文提到过1903年在新疆库车东北苏巴什地方铜厂河岸雀离大寺遗址出土的一件7世纪的木胎大舍利盒，高31、径37.7厘米。盒身周壁饰乐舞图象，描绘的是龟兹假面舞“苏摩遮”演出的一个场面，手法相当写实[48]。图中只出现了6件乐器：大鼓、竖箜篌、阮咸、排箫、鸡娄鼓和簸逻迴[49]，其中鼓就

图二六　李寿石椁线刻坐式奏乐图

占了2件。特别是那面大鼓，由二童子舁之而行，乐人操双杖擂击，形像十分生动(图二八)。在以后被定为“立部伎”的具有较浓厚的龟兹乐成分的乐舞中，大鼓均是不可或缺的乐器。唐刘贶《太乐令壁记》说：“自破阵舞以下皆雷太鼓，杂以龟兹之乐，声振百里，动荡山谷。”[48]这种大鼓在《旧唐书·音乐志》中被描写为：“太常大鼓，藻绘如锦，乐工齐击，声震城阙。”除破阵舞外，狮子舞也是龟兹乐中著名的节目。《乐府杂录·龟兹部》说：“戏有五方狮子，高丈余，各衣五色。每一狮子有十二人，……舞太平乐曲。破阵乐曲亦属此部。”狮子舞演出的场面见日本《信西古乐图》[49]。图中在狮子身后有11名乐工，除2人抃手外，其余9人所用的乐器是：腰鼓二、钲二、大鼓二、横笛一、筚篥一、鸡娄鼓一。大鼓在图中被描绘得异常雄硕，演奏时所起的作用不难想见(图二九)。

李寿石椁之《乐舞图》里的乐器却不同，在24名乐伎中只有一人打腰鼓。其左侧之乐伎所用单面鼓则是槃鞞。隋代九部乐中“礼毕乐”的乐器“有笛、笙、箫、篪、铃、槃鞞、腰鼓等七种”[50]。槃鞞指盘状的鞞鼓，与《乐舞图》中的单面鼓之形正合。在礼毕乐中它和腰鼓相邻，在《乐舞图》中的次序也是如此。槃鞞虽属鼓类，却是清乐的乐器。所以李寿石椁的《乐舞图》中缺少龟兹乐多鼓的这项主要特征。此外，《乐舞图》中还

图二七　李寿石椁内壁线刻舞蹈图

图二八　新疆库车出土舍利盒上的乐舞图

有为龟兹乐所无的筝和云和，它们也是清乐的乐器。《乐府杂录·清乐部》说："乐即有琴、瑟、云和筝一其头像云、笙、竽、筝、箫、方响、篪、跋膝（一种短管）、拍板。"筝固为研究者所熟知。云和筝则又名云和瑟。唐郑仁表诗云："自知不是流霞酌，愿听云和瑟一声。"[53]它还被称作云和琵琶。宋陈旸《乐书》说："唐清乐部有云和筝，盖其首像云，与云和琵琶之制类焉。于頔尝令客弹琴（当作'弹云和'），其嫂听而叹曰：'三分之中，一分筝声，二分琵琶声'。亦可谓知音。"不过此乐器之外形的轮廓确实像筝。《乐书》说："云和琵琶如筝，用十三弦，施柱弹之。"但它的音色却与筝不同。白居易《云和》诗云："非琴非瑟亦非筝，拨柱推弦调未成。欲散白头千万恨，只消红袖两三声。"[54]《发掘简报》将石椁《乐舞图》中这两件云和定名为琴和筝，不确。因为琴、筝都不能站着斜抱起来弹，只有云和才是这样的[55]。正如王昌龄《西宫春怨》所云："斜抱云和深见月，朦胧树色隐昭阳。"[56]所以林谦三说："唐代的云和一名云和筝的这一种乐器，形似小筝，具十三弦，头部有云形的装饰，槽面有若干固定柱的装置，而斜抱如琵琶来弹奏的。"[57]根据这些特点进行考察，不仅《乐舞图》中上述两件乐器是云和，而且阿斯塔那230号初唐张礼臣墓出土乐舞屏风绢画中的胡服女子，与乌兹别克斯坦阿弗拉西阿卜（Afrasiab，即康国都城悉万斤）7～8世纪建筑遗址出土壁画"凤

舟图”中的唐装女子斜抱的乐器亦是云和[⑧]（图三〇）。它大约出现于东汉晚期，应劭《风俗通义》对之已有记载，谓：“如筝稍小曰云和”[⑨]。唐、五代时，云和相当流行，诗人对之津津乐道，除上文所引诗句外，如李白《寄远》：“遥知玉窗里，纤手弄云和”[⑩]；王涯《宫词》：“迎风殿里罢云和，起听新蝉步浅莎”[⑪]；和凝《宫词》：“金簧如语莺声滑，可使云和独得名。”[⑫]均可为例。宋以后云和在实际演奏中始隐没不彰。

《乐舞图》中虽然由于鼓少，并且出现了清乐系统即内地传统俗乐的若干乐器，不能称为龟兹乐，却仍然带有一层龟兹音乐文化的色彩。比如这里的曲颈琵琶又名屈茨琵琶；屈茨、丘兹、屈支皆龟兹之异译，所以这种琵琶被认为和龟兹有密切的关系，尽管龟兹并非琵琶的发源地。再如筚篥，也写作觱篥，乃是公认的龟兹乐器。唐李颀《听安万善吹觱篥歌》称：“南山截竹为觱篥，此乐本是龟兹出。”[⑬]《乐府杂录》也说：“觱篥本龟兹国乐也。”至于印度系统的五弦琵琶和贝（法螺贝）等，也是经由龟兹东传的。五弦虽是远古西亚琵琶传入印度后，在那里发育完成的，但印度五弦概用手弹，用拨子弹五弦是受了龟兹曲颈琵琶的影响之所致。传入我国后，南北朝时的五弦有用手弹的，也有用拨弹的。《乐舞图》中的五弦用拨子弹，仍因袭龟兹旧制。因此，《乐舞图》所表现的伎乐，具有龟兹乐和清乐

两种成分，而将此二者结合起来的乐队，演奏的当是南北朝晚期至隋唐时盛行的西凉乐。

《隋书·音乐志》说："西凉者起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之西凉乐。至魏、周之际，遂谓之国伎。"《旧唐书·音乐志》说："西凉者，后魏平沮渠氏所得也。晋、宋末，中原丧乱，张轨据有河西，苻秦通凉州，旋复隔绝。其乐具有钟、磬，盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声也。"《通典》卷一四六也说："自周、隋以来，管弦杂曲将数百首，多用西凉乐。"这种情况完全符合当时内地音乐和西域胡乐相融合的大趋势。西凉乐所用乐器，据《隋书·音乐志》所载，有钟、磬、弹筝、挡筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、大筚篥、长笛、小筚篥、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜钹、贝等19种，其中钟、磬、笙、箫是雅乐的乐器，筝类、卧箜篌、齐鼓、担鼓是中原俗乐，其余均为西域胡乐，正是"中国旧乐而杂以羌胡之声"的体现。石椁《乐舞图》的乐器中没有钟、磬，则与《唐会要》卷三四所载官员之女乐"皆不得有钟、磬"的规定相合。虽然此制在神龙二年才正式颁行，但以前大约久已作为习惯上的准则而被遵循。此外，《乐舞图》中的乐器与隋代西凉乐所用者出入不大，可谓基本一致。而且《隋书》所载，是宫廷中正式演出的标准配置，官员府邸中的女乐不必如此完整。何况研究者曾认为"弹性自由的乐队组成"是中国传统音乐的特色之一，故此处之配器更容有伸缩余地[8]。

认为《乐舞图》中奏的是西凉乐，还可以从舞伎的服饰与舞姿上得到证明。乐与舞本应互为表里，舞蹈是通过优美的形象和动作以表达音乐的内涵。《通典》卷一四五说："夫乐之在耳曰声，在目者曰容。"《乐府杂录》也说："舞者，乐之容也。"《乐舞图》中的舞姿与"举止轻飚，或踊或跃，乍动乍息，跭脚弹指，摇头弄目"的西域胡舞显然不同，以之与宁夏

图二九　《信西古乐图》中的狮子舞

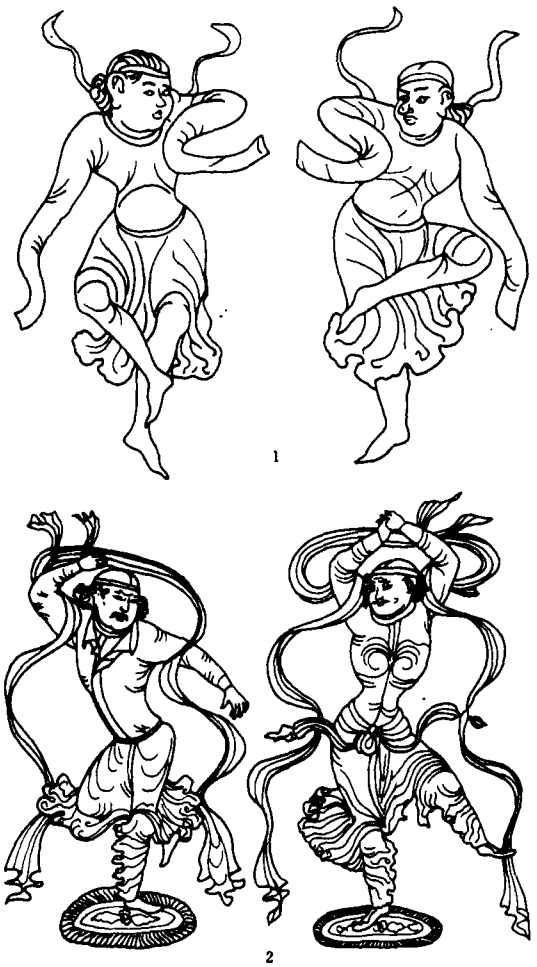
盐池唐墓石墓门及碑林所藏唐兴福寺碑碑侧所刻胡舞相较，区别更加清楚[8]（图三一）。相反，《旧唐书·音乐志》说：采用西凉乐的庆善舞之舞者"衣紫大袖裙襦，漆髻皮履，舞蹈安徐。"又说此舞"最为闲雅"。这些描写移之于《乐舞图》的舞姿也正相符合。

西凉乐是华化的西域音乐，但从舞容考察，汉族传统风格在表演中占有主导地位。与石椁《乐舞图》相近的舞伎形象，在唐代文物中还有不少例子。如陕西礼泉咸亨三年（672年）太宗妃燕氏墓壁画中的舞伎，服装虽比《乐舞图》华丽些，但式样基本相同。她们梳的"双鬟望仙髻"将两绺头发自鬓角向上绕成大发圈，恐须以某种粘性化妆品加以固定方不致松散；其发饰也颇为繁复。这和着"碧轻纱衣，裙襦大袖，画云凤之状"，梳"漆鬟髻，饰以金铜杂花，状如雀钗"，"舞容闲婉，曲有姿态"的清乐之舞容很接近，而清乐正是中原旧乐[9]（图三二：1）。再如礼泉总章二年（669年）李勣墓壁画中也有类似的一对舞伎，她们的双鬟望仙髻在发圈中填充饰件（图三二：2）。这和河南洛阳孟津西山头大足元年（701年）岑平等墓出土的舞俑相一致，而这对舞俑的舞姿却又与石椁上所见者如出一辙[10]（图三三）。这些舞蹈均应属西凉乐，其伴奏的乐器之配置可以为证。如岑平等墓中有6件乐俑，虽所用之木（?）制乐器模型已不存，但从持器的姿势看，其中弹筝、弹琵琶与吹排箫的当各有一人，其余二人在吹奏某种乐器，或系筚篥、尺八之类，难以判断，另一人似在扑手；其中弹筝与弹琵琶的动作比较明确，可以肯定。这两件乐器分别来自清乐和龟兹乐，故此小乐队亦属西凉乐系统。看来西凉乐的舞蹈和"从容雅缓，犹有古士君子之遗风"的清乐是相当接近的。郑万钧《代国公主（玄宗之妹）碑》中说：武后宴于明堂，"公主年四岁，与寿昌公主对舞《西凉》。"[11]也说明西凉舞的动作不甚轻狂激烈，适合髫龄贵主一试身手。西凉

1　　2

图三〇　云和

1.阿斯塔那230号唐墓出土绢画　　2.阿弗拉西阿卜出土壁画



图三一　胡舞

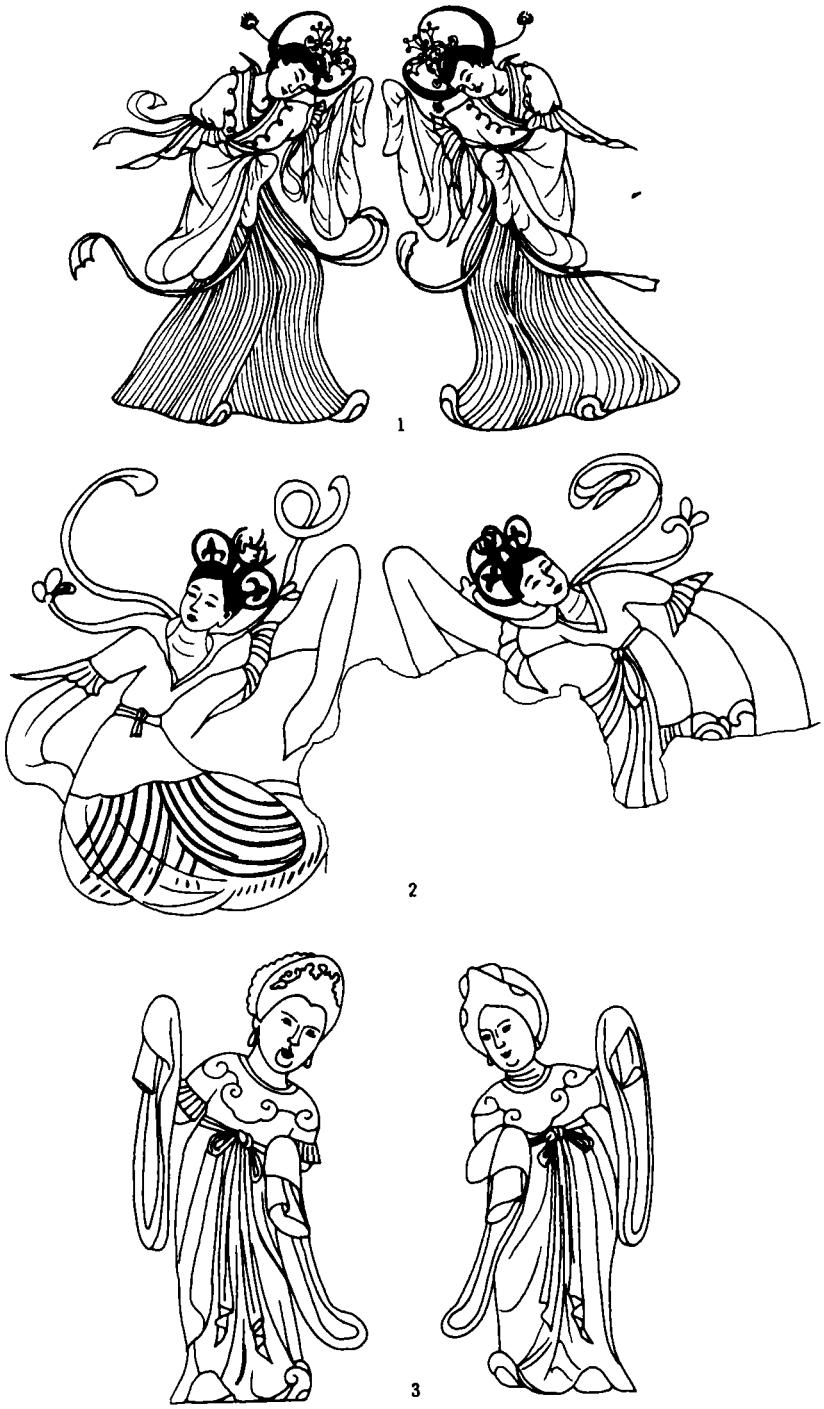
1.唐兴福寺碑碑侧刻纹　2.宁夏盐池唐墓墓门石刻

系统的乐舞在唐代久行不衰，晚唐杜牧《河湟》诗仍有“惟有凉州歌舞曲，流传天下乐闲人”之句[16]。降至五代，四川成都前蜀王建墓石棺床上雕刻的两部共22名乐伎和2名舞伎，仍应被看作是西凉乐。冯汉骥先生说：这是“中国化了的龟兹乐系统，但其中羼杂有清乐系统的乐器。乐器中的琵琶、竖箜篌、霹篥、正鼓、和鼓、毛员鼓、齐鼓、答腊鼓、鸡娄鼓、羯鼓、铜钹等，都是和唐代龟兹乐部的乐器相同的。笛、箫、笙等是与唐代龟兹部和清乐部的乐器相共同的，……筝、篪、叶当然是清乐系统的乐器。”[17]既然认为它是由汉族俗乐与西域胡乐混编而成，则应属西凉乐。何况经过唐代的长期融合，原属胡乐的乐器，这时也可用来演奏汉族音乐的曲调。结合其纯属传统装束的舞伎形象看，这一点就更加清楚(图三二:3)。

最后再谈谈二部伎的问题。“坐部伎”、“立部伎”与其总称“二部伎”，是音乐史上的专门名称，是从十部伎演变而来的。不能认为凡是坐着演奏的乐伎均为坐部伎，站着演奏的均为立部伎；因为即便是同一乐部，也可根据不同的演出场合或坐或立[18]。《乐府杂

录》说：奉圣乐曲"遇内宴即于殿前立奏乐，更番替换；若宫中宴即坐奏乐。"这和《通典》、《唐书》所载，元、白诗篇所咏之二部伎的意义显然不同。

二部伎是在一定的历史条件下形成的。在汉代，我国有雅、俗两种音乐。雅乐是郊祀庙祭、宫廷典礼等场合演奏的礼仪性音乐，以堂上登歌、堂下乐悬及文、武八佾舞等为其基本形式。所用之乐器有金、石、土、革、丝、木、匏、竹等八音，而以编钟、编磬等乐悬为其主要标志，它和《礼记·乐记》所称"古乐"、《孟子·梁惠王篇》所称"先王之乐"是一脉相承的。对于这种音乐，《汉书·礼仪志》一再说：太乐官"但能纪其铿鏘鼓舞，而不能言其义。""自公卿大夫，观听者但闻铿鏘，不晓其意。"所以雅乐长期以来被认为是一种缺乏生命力的音乐。但近年由于曾侯乙编钟、编磬的出土，人们才了解到雅乐乐悬的音域之宽广、音色之优美、音律之准确，无不达到很高的水平。在中国音乐史上，雅乐的演出曾发展到惊人的规模，比如唐高宗建成蓬莱宫时，"充庭七十二架"，所用乐器可达千件。这么大的乐队演奏时，其悠扬澎訇、汪洋浩瀚的气势诚难低估。但这种音乐远离群众，不可能像俗乐那么生动活泼。汉代俗乐以清商三调为代表，包括铙歌、鼓吹及鞞、铎、拂、巾等民间乐舞。西晋末中原战乱，永嘉渡江，这些音乐随之而南，又吸收了当地的江



图三二　舞蹈图

1. 燕妃墓壁画　2. 李勣墓壁画　3. 王建墓石刻

图三三　洛阳孟津唐墓出土乐舞俑

南吴歌、荆楚西声等，内容更加丰富。到了隋代，隋文帝对之极为欣赏，称之为："此华夏正声也。"由于这种音乐自曹魏以来先由清商令、后由清商署管理，故又被称为清乐。但西域胡乐这时正在扩大其影响，而雅乐只在举行典礼的范围内维持其存在；所以当时乐坛的形势主要的不是雅、俗乐相对立，而是清乐系统的旧俗乐与胡乐对立的问题。然而所谓对立，仅表明彼此的特点原先差异较大；在现实的音乐生活中，它们却是从一开始就沿着互相融合的趋势共同发展演进的。无论在隋代或唐代，俗乐和胡乐都被编在先是七部以后增至十部的宫廷燕乐中。过去研究者对燕乐这个名称的理解曾"存在着极大歧异"[2]。但据《唐六典》卷一四说："凡大燕会，则设十部之伎于庭，以备华夷。"《通典》卷一六四说："武德初未暇改作，每讌享，因隋旧制，奏九部乐。至贞观十六年十一月宴百寮，奏十部。"《新唐书·礼乐志》也把九部乐和十部乐放在"燕乐"条中叙述。故燕乐即燕飨时用的音乐，殆无可置疑。虽然在这时的文献中，除燕乐外，还有关于雅乐、清乐、胡乐、散乐、鼓吹乐等的记事；可是这些名称并不是按照同一标准作出的分类，所以不是平行的关系。就基本属性而言，这时只有雅、俗、胡三种音乐。那些按照用途而定

的名称，如燕乐为宴飨时所用，散乐为杂技百戏演出时所用，鼓吹乐为军旅所用；从逻辑上说，更不应与雅、俗、胡乐并列了。

不过如前所述，在融合的趋势推动下，各乐种之要素可以互相渗透。以燕乐而论，依《唐六典》的记载，其十部乐为燕乐（指狭义的燕乐，即张文收所制者）、清乐、西凉、天竺、高丽、龟兹、安国、疏勒、高昌、康国等。在这里，问题首先是如何看待张文成的燕乐。他的燕乐包括景云、庆善、破阵、承天等四个乐舞。在《旧唐书·音乐志》中，既指出庆善乐是西凉乐，又说："破阵、上元、庆善三舞，皆易其衣冠，合之钟磬，以享郊庙。"那么它又成为雅乐了[⑥]。实际上从乐器的组成看，张文收的燕乐中所用者，既有雅乐的玉磬、筑等，又有俗乐的挡筝、卧箜篌、尺八等，还有胡乐的大小琵琶、大小五弦、大小筚篥等；说它属于西凉乐类型，应大致不差。《六典》所记清乐部和西凉部所用乐器的情况也与之相仿。可见十部乐中领头的三部都是旧俗乐和胡乐程度不同地互相融合的产物，尽管清乐部中旧俗乐的成分可能更浓些，西凉部中胡乐的成分可能更浓些，但十部乐的基调却是由它们共同奠定的。所以在《通典》卷一四四中，一方面说："凡有大燕会，设十部之伎于庭。"另方面又说："燕享（指规模小些的宫廷宴会）陈清乐、西凉乐，架对列于左右箱，设舞筵于其间。"只以清乐和西凉乐作为代表。至于天竺等六部胡乐和海东的高丽乐之所以列入十部之中，既是为了给新传入中原的音乐以一定的地位，同时又是"以备华夷"、渲染殊方来朝的气氛的需要。但十部乐是一整套宫廷音乐，演出时要从头到尾连续奏完[⑦]。因而尽管在九部或十部乐中胡乐占相当大的数量，但它们仍是整体的一部分，脱离不开上述基本情调。何况在唐代，它们均由太常寺的太乐署掌管，而太乐署的乐人是"供邦国之祭祀、飨燕"的，所谓"太常九部乐"或"太乐"又具有礼仪上用的雅乐的性质。故岸边成雄认为九部或十部乐均是"燕飨雅乐"，亦不无道理[⑧]。

至唐玄宗时，对宫廷乐舞的组织作了调整。《新唐书·礼乐志》说：玄宗"又分乐为二部：堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎。"二部伎取消了民族的专名，改以表演形式划分，胡乐的色彩就更淡了。二部伎各有专用的曲目：立部伎有安乐、太平乐等八部，坐部伎有讌乐、长寿乐等六部。它们大都是唐代新创作的，胡、汉乐舞在这些作品中进一步相融合。立部伎中有不少节目是以大鼓伴奏的武舞，"发扬蹈厉，声韵慨慷"[⑨]；但也有像圣寿乐那种"众女咸文绣炳焕"的群舞[⑩]。这些乐舞的规模很大，如破阵乐的舞者为120人，圣寿乐的舞者为140人。坐部伎用的人数少些，但如龙池乐的舞者也有72人；均非李寿石椁《乐舞图》所能望其项背。十部乐约形成于贞观十六年（642年），晚于李寿墓10余年；十部乐改组成坐、立二部更远在其后。《乐舞图》无论从规格和时代上说，都不可能表现晚出的宫廷宴飨所用的二部伎乐。

从李寿石椁线刻画到王建墓石棺床浮雕等一系列乐舞图像，反映出中原传统的乐舞文化在唐代乐舞史上一直处于主流的位置。宫廷里的二部伎因为始终由太常寺掌管，更有明显的雅乐倾向[⑪]。至于纯粹的胡乐、胡舞，如康国传来的胡旋舞、石国传来的胡腾、柘枝等舞，虽亦曾风靡一时，倾城空巷，但最后出现在王建墓里的并不是它们。王建墓所刻伎乐固然可以归之为广义的西凉乐，然而这个名称此时已不常用，故不妨称作新俗乐，它是雅、俗、胡乐融合而成的产物。也就是说，这时胡乐已为新俗乐所吸收，雅乐的大部分功能已为新俗乐所取代。至宋代，如《续资治通鉴长编》卷二所说：建隆二年（961年）元正大朝会时，"上常服御广德殿，群臣上寿用教坊乐。"可见这时就连如此隆重的场合用的也是教坊俗乐。因此，不管文献中再出现多少其他乐种的名目，实际上只有新俗乐一枝独秀，后来它并和戏曲音乐相结合，翻起无穷波澜，

而这种发展趋势在李寿石椁《乐舞图》中已见端倪了。

㊹ 梁时赐女乐之记载，见《南史[卷五三]·昭明太子传》，又卷六〇《徐勉传》。唐时有关之记载，见《旧唐书[卷六〇]·河间王孝恭传》，又卷一〇六《李林甫传》。

㊺ 《新唐书[卷二二二下]·南蛮·骠国传》。

㊻ 《新唐书·礼乐志》说："帝(玄宗)常称：'羯鼓，八音之领袖，诸乐不可方也。'"

㊼ 《和名类聚钞·羯鼓条》说："《律书乐图》云：'答腊鼓者，今之羯侯提鼓，即羯鼓也。'"则侯提鼓亦属羯鼓类型。

㊽ 熊谷宣夫《クチャ将来の彩画舍利容器》，《美术研究》191期，1957年。霍旭初《龟兹舍利盒乐舞图》，载《丝绸之路造型艺术》，新疆人民出版社，1985年。

㊾ 《新唐书·礼乐志》："金吾所掌有大角，即魏之簸逻迴。"

㊿ 《玉海》卷一〇五引。唐代百司诸厅常在墙壁上书写"壁记"，用以"叙官秩创置及迁授始末"(唐·封演《封氏闻见记》卷五)。刘贾为史学家刘知几之子，事迹附见《旧唐书[卷一〇二]·刘子玄传》。《通典》及《旧唐书·音乐志》皆曾袭用《太乐令壁记》之说。

51 《信西古乐图》为日本所存关于唐乐舞的古图，原本一部分为平安初期之物。现存本为日本宝德元年(1449年)摹绘。

52 《隋书·音乐志》。

53 《全唐诗》九函八册。

54 《全唐诗》七函五册。

55 秦序《唐李寿墓石刻壁画与坐、立部伎的出现年代》(《中国音乐学》1991年第2期)一文，也认为这两件乐器是琴和筝。他考虑到它们不能立奏，因谓："图中所示，或应为一抱持乐器行进的行列。"但图中其他乐器都表现为演奏的状态，故此说恐不确。

56 《全唐诗》二函一〇册。

57 林谦三《东亚乐器考》(中译本)，第212页；音乐出版社，1962年。

58 金维诺、卫边《唐代西州墓中的绢画》，《文物》1975年第10期。宿白《西安地区唐墓壁画的布局和内容》，《考古学报》1982年第2期。铃木靖民《古代对外关系の的研究》(东京，1985年)第422页以为凤舟上的女子所用乐器为新罗琴，但古新罗琴有羊角状的流苏钩，造型与壁画中的云和颇不相同。

59 《太平御览》卷五七六引。

60 《李太白诗》卷二五。

61 《全唐诗》六函一册。

62 《全唐诗》一一函四册。

63 《全唐诗》二函九册。

64 林谷芳《从传统音乐的特质看"国乐交响化"所面临的美学困境》，载《中华文化的过去现在和未来——中华书局成立八十周年纪念论文集》，北京中华书局，1992年。

65 宁夏盐池唐墓门石刻见注⑨所揭书，图187。兴福寺碑碑侧花纹据原石拓片。

66 《旧唐书·音乐志》。

67 310国道孟津考古队《洛阳孟津西山头唐墓》，《文物》1992年第3期。

68 《全唐文》卷二七九。

69 《全唐诗》八函七册。

70 冯汉骥《前蜀王建墓内石刻伎乐考》，《四川大学学报》1957年第1期。

71 《乐府杂录·雅乐部》说：雅乐的乐工"戴平帻，衣绯衣大袖，每色十二，在乐悬内，以上谓之坐部伎。""其钟师及磬师、登歌、八佾舞并诸色舞，通谓之立部伎。"则雅乐也可分二部。该书并说："俗乐亦有坐部、立部也。"但这都是指坐着演奏或站着演奏而言，与由十部伎演变成的二部伎不是一回事。

72 杨荫浏《中国古代音乐史稿》上册，第222页，音乐出版社，1964年。

73 《通典》卷一四七载韦万石奏："其雅乐内破阵乐、庆善乐、上元舞三曲并请修改通融，令长短与礼相称，冀于事为便。"也把它们称为雅乐。

74 《玉海》卷一〇五所引《唐实录》中，有不少于大宴会时奏九部乐或十部乐的例子。如："武德元年突厥使来朝，帝宴太极殿，奏九部乐。""贞观十七年闰六月庚申，于相思殿大飨百僚，盛陈宝器，奏庆善、破阵乐并十部之乐。"在《旧唐书·德宗纪》中还说："贞元十四年二月戊午，上御麟德殿，宴文武百寮，初奏破阵乐，遍奏九部乐。"

75 岸边成雄《唐代音乐的历史的研究·乐制篇》，东京大学出版社，1961年。

76 《通典》卷一四六。

77 唐崔令钦《教坊记》说："开元十一年初制圣寿乐，令诸女衣五方色衣。……衣襟皆各绣一大窠，皆随其衣本色。制纯缦衫下才及带，若短衫者以笼之，所以藏绣窠也。舞人初出乐次，皆是缦衣。舞至第二叠，相聚场中，即众中从领上抽去笼衫，各纳怀中。观者忽见众女威文绣炳焕，莫不惊异。"

78 《资治通鉴》卷二一一"开元二年"条说："旧制：雅俗之乐皆隶太常。上精晓音律，以太常掌礼乐之司，不应典倡优杂技。乃更置左右教坊，以教俗乐。"可是二部伎仍由太常寺管，不算教坊音乐。

(责任编辑：张小舟)